OVER MODERNE ARCHITECTUUR



door



H. P. BERLAGE

Architect te Amsterdam ::

Uitgave van Vlaamsche Arbeid

.:. Statiestraat, 70, Berchem-Antwerpen. .:.

OVER MODERNE ARCHITECTUUR

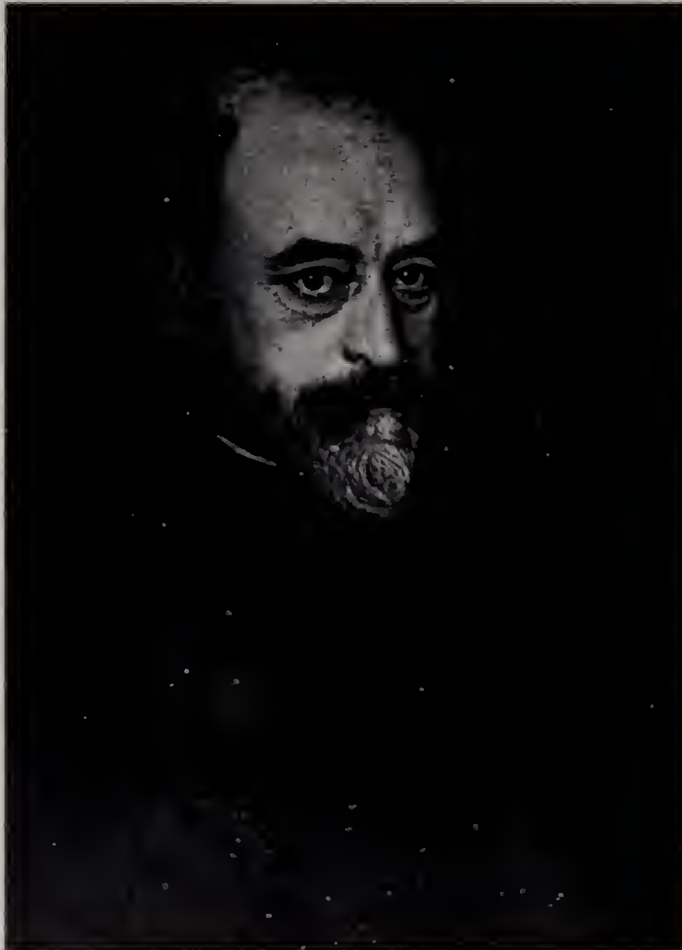
door

H. P. BERLAGE

Architect te Amsterdam ::

Uitgave van Vlaamsche Arbeid

.:. Statiestraat, 70, Berchem-Antwerpen. .:.



:: P. H. BERLAGE ::
ARCHITECT TE AMSTERDAM

Over Moderne Architectuur

Alle copie wordt in laatste instantie belachelijk.
Oscar Wilde.

Goethe zegt in één van zijne gesprekken met Eckermann : « alle achteruitgaande perioden zijn subjectief, dus persoonlijk : daarentegen hebben alle vooruitstrevende perioden eene objectieve zakelijke richting. Onze tegenwoordige tijd is een teruggaande, omdat hij subjectief is.

Om alle misverstand te voorkomen, moet in verband hiermede, aan het filosofische onderscheid worden gedacht tusschen individu en subject, dus tusschen individualisme en subjectivisme. Deze beide catagorien n.l. verhouden zich volgens Schopenhauer, als de wil tot de eigenzinnigheid, zoodat in de groote cultuur- of kunsttijdperken de kunstenaar individualistisch blijft, want dat is ten slotte zijn kracht, maar hij zoekt niet zichzelf, omdat hij zich ondergeschikt voelt aan de gemeenschap, waarvan hij de gevoelens door zijn kunst vertolkt. In een cultuurloos tijdperk daarentegen wordt de kunstenaar subjectivistisch, stelt dus niet de zaak, maar zijn persoon voorop, en plaatst zich daardoor boven zijn medemenschen, aan wie hij zijn eigen gevoelens meedeelt. Het subjectivisme is dus de ontaarding van het individualisme. Hieruit volgt, dat in een tijd van persoonlijke neigingen zich ook geen groote kunst kan ontwikkelen, omdat onder een groote kunst moet worden verstaan een zoodanige, die het geheele maatschappelijk leven doordringt, een kunst die dus het gevolg is van een *algemeene* overeenstemming in levensbeschouwing, van een geestelijk d.i. religieus ideaal. Het is dan ook alleen in dat geval dat van cultuur in het algemeen, dus van een *algemeene* cultuur kan worden gesproken, omdat een groote, d.i. *algemeene* kunst van die levensbeschouwing de afspiegeling is. Want cultuur en beschaving zijn begrippen, die elkaar kunnen uitsluiten, zoodat er cultuur kan zijn zonder beschaving, zoowel als beschaving zonder cultuur. De tegenwoordige maatschappij geniet de twijfelachtige eer van zooge-

naamd beschaafd te zijn, maar geen cultuur te bezitten. Immers wanneer er sprake is van een groote kunst, dan is er tevens sprake van een groote bouwkunst, d.i. dus van een stijl, omdat dan de bouwkunst als de eigenlijke stijlgevende kunst, leiding geeft aan de beide andere beeldende kunsten, met haar samenwerkt ter bereiking van één grootsch geheel. Beeldhouw- en schilderkunst verbizonderen zich dus niet. Maar dat niet alleen ; er valt dan zelfs een zekere overeenstemming waar te nemen in het karakter van alle kunsten onderling, zooals b. v. in den Griekschen tijd tusschen de verzen van Homerus, de dans en de muziek en de architectuur van den Tempel. Feuerherd gaat in zijn werk « die Entwickleung der Stile nach der politischen Oeconomie » zelfs zoover, dat volgens hem uit de constructie van den dorischen bouwstijl, een eenvoud en regelmatigheid spreken, die geheel overeenkomen met de eenvoudige inrichting van den ouden staat.

Ook in de Middeleeuwen bestaat er eenzelfde overeenstemming in stijl, bijv. tusschen de verzen van Dante, de kerkelijke muziek en de architectuur eener cathedraal. En toch zijn de beide kunsten van Grieken en Middeleeuwers elkaar tegengesteld. Dat wordt o. a. op machtige wijze uitgedrukt, door de horizontale lijn in de kunst der eersten en de vertikale lijn in die der laatsten. Is in deze beide groote bouwstijlen dit duidelijk zichtbaar streven bewust of onbewust ? Ik zou het niet durven zeggen ; maar eigenaardig is, dat het religieus geestelijk ideaal zich in deze beide richtingen zoo treffend uitspreekt. — En wat het bouwwerk zelf betreft merken wij op, dat in tijdperken van een groote kunst het grootste *kunstwerk* ook inderdaad het religieuse gebouw is, de tempel of de cathedraal de pagode of de synagoge. — De geschiedenis van het geloof is tegelijk de geschiedenis der bouwkunst, zoodat er geen groote kunst is zonder godsdienst, maar ook geen godsdienst zonder een groote kunst. Of om nog scherper te formuleeren, bestaat er geen groote bouwkunst zonder godsdienst, maar ook geen godsdienst zonder een groote bouwkunst.

Elke godsdienst heeft zijn stijl. Wat tusschen de godsdienstige tijdperken in ontstaat, is slechts armelijke nabootsing van overgeleverde waarden, een overgang tusschen toestanden van een bepaalde beteekenis.

Ik vestigde in 't bijzonder de aandacht op de kunst der Grieken en der Middeleeuwers. Dat deed ik, omdat deze beide kunsten in Europa de eenige zijn, waarop de bovengenoemde eigenschap van toepassing is. — Immers deze beiden zijn het resultaat van zulk een

algemeene, ideëele levensbeschouwing, het resultaat dus van een geloof, d.w.z. van een geestelijk dogma. — En nu voelt men dadelijk dat daarvan de *algemeenheid* dier kunsten, zij zijn ook in de beste beteekenis *volkskunsten,* het gevolg is.

In verband met het bovenstaande blijkt dus, dat het objectieve het algemeene is en het subjectieve het bizondere. Hoe algemeener dus een kunst, hoe *objectiever,* hoe meer verbizonderd, hoe *subjectiever.*

Het is nu eigenaardig om op te merken dat, in overeenstemming met het geestelijk dogma er ook in zulk een tijdperk een artistiek dogma bestaat, d.w.z. dat bepaalde vormen, dus de vormen die den stijl bepalen, tot een geloof zijn geworden. —

Omdat het individu zich ondergeschikt voelt aan de gemeenschappelijke idée, dat is de idée der gemeenschap, omdat de individualiseering zoo moet zijn, dat in het individu het ideaal, in de enkeling het algemeene wordt geopenbaard, daarom voelt ook de kunstenaar zich ondergeschikt aan de kunstidée. En dat is de oorzaak, waarom dan ook de kunst, d.i. een zekere stijl, de afspiegeling is van de idée der gemeenschap. —

De kunstenaar *gelooft* dus in bepaalde vormen, en dit is het wat Scheffler doet zeggen, dat kunst een taal der *ziel* moet zijn.

Welnu, omdat hij gelooft in bepaalde vormen, niet krachtens zijn *persoonlijk,* maar krachtens een *algemeen* geloof, daarom zal zijn werk ook een grootere schoonheid kunnen bereiken. Want hoe algemeener de schoonheid is, hoe grooter deze ook zal zijn. —

Wat geeft anders aan de kunst uit die tijdperken dat onzegbare iets, dat onuitsprekelijke, hetgeen de kunst van latere tijden, zelfs dat der Renaissance mist. o, Zeker ! in een kunstloos tijdperk zal een persoonlijke kunst in den geest zooals Goethe dat bedoelt, de kunst van een Goethe zelf, van een Beethoven, van een Wagner e tutti quanti, tot een groote hoogte kunnen stijgen ; een hoogte, die ons met bewondering vervult, omdat zij de uiting is van het genie. Maar toch doet zich de vraag voor of die kunst niet nog verhevener zou zijn geweest, wanneer ze op den bodem had gestaan van een algemeene kultuur. En zeker bestaat het eigenaardige geval, dat, ofschoon de beeldende, dus de eigenlijke *stijlgevende* kunsten, in een kultuurloos tijdperk zich evenzeer ontwikkelen in *persoonlijken* geest, toch die uiting niet is van dezelfde kracht. Ook dat vindt zijn oorzaak daarin, dat de *beeldende* kunsten meer in 't bizonder zijn de kunsten der gemeenschap. En vooral is de bouwkunst *principiëel* van een *algemeen* karakter, d.i. objectief.

Historisch begint de verbizondering reeds met de Renaissance. Immers deze revolutionair geestelijke beweging beteekent in wezen 'n bevrijding van den invloed der kerkelijke leerstellingen, een erkenning van het individualisme tegenover een dogmatische organisatie. Principiëel dus een verruiming van den persoonlijken geest, waarborg van een zuiver individualistische ontwikkeling. Toch hield dit beginsel reeds in de ontaarding naar het al te persoonlijke, naar het subjectivisme. Dit kwam tot volle uiting met de Fransche revolutie, die o.a. de laatste overgebleven organisatie der Middeleeuwen, de gilden ophief. Op zich zelf een der meest geweldige en ook begrijpelijke gebeurtenissen in de geschiedenis der menschheid moest zij echter krachtens haar beginsel leiden tot een zuiver subjectivistische, d.i. anarchistische levensbeschouwing. En nu is de anarchie wel het *hoogste* maar in de verkeerde richting.

Anarchistisch is dan ook de cultuur van de 19de eeuw, hetgeen zeggen wil, dat de 19de eeuw, en voorloopig nog het begin van de 20ste zonder cultuur is, en dientengevolge ook haar kunst.

Deze beschouwingen maken het nu ook begrijpelijk waarom in de groote stijltijdperken het juist de *architektuur* is die haar grootste scheppingen voortbrengt, en waarom juist *deze* kunst in een *cultuurloos tijdperk* van alle kunsten het diepst zinkt. Want zij is, als de meest algemeen waarneembare kunst de waardemeter der geestelijke denkbeelden, omdat religie en bouwkunst te zamen een cultuur vormen. Maar bij het ontbreken van die denkbeelden verliest zij ook onherroepelijk haar kracht, hetgeen dadelijk tengevolge heeft, dat dan naar nabootsing wordt gezocht, waardoor het resultaat niet anders kon zijn dan een geestelooze d.i. doode kunst. Ik ken niets beklemmender wanneer de geest eenmaal tot de karakteristieke erkenning daarvan is gekomen, dan de aanblik van een doode architektuur, zegt Ruskin. En daarom daalt ook de Tempel, het verhevenste bouwwerk, omdat daaraan de geheele beeldende kunst in haar opperste uiting wordt beproefd, zoodat hij werkelijk is het kunstwerk *van* maar ook *dòòr* de gemeenschap, juist in zulk een tijdperk tot een niets zeggend maakwerk.

Want inderdaad is, meer in 't bijzonder in Italië, de architectuur in het tijdperk der Renaissance, althans wat haar wezen betreft, een *copie* der klassieke.

Daarmee wordt niet gezegd, dat zij alle oorspronkelijkheid miste!

Natuurlijk niet. Maar de oorspronkelijkheid betreft alleen de uiterlijke verschijning; het wezen van het *Renaissance bouwwerk*

n.l. *het organisme,* het constructieve beginsel, is klassiek, d.i. Romeinsch. Het is, als direct voor de hand liggend begrijpelijk, maar het blijft te betreuren, dat de Renaissance-bouwmeesters niet naar Griekenland hebben gekeken ; te betreuren omdat de Romeinsche architectuur, waar zij niet zuiver utilitair is, de zwakheid beging, de pilaster en de zuil niet, zooals de Grieken, alleen zuiver constructief toe te passen, maar deze óf geheel óf half doorgesneden, als versieringsmotief tegen de muur te plaatsen, en dan nog zonder eenige poging om aan het ornament van het kapiteel een aesthetische oplossing te geven.

Dit bracht dan ook Goethe reeds tot den uitroep : Neemt U er voor in acht, de zuil behoorlijk toe te passen haar natuur is ; vrij te staan ; wee dengenen die haar slanken bouw aan plompe muren hebben vastgeklonken.

En Hegel formuleert in zijn « Aesthetische Beschouwingen » deze fout nog scherper, met te zeggen, dat halve zuilen gewoonweg afstootend leelijk zijn, omdat daardoor tweeerlei tegenovergestelde bedoelingen zonder innerlijke noodzakelijkheid naast elkander staan, om zich met elkaar te vermengen.

De Renaissance in de andere Europeesche landen, want er komt bovendien als gevolg der geestelijke beweging, ook een *nationale* verbizondering in den stijl, vertoont in beginsel hetzelfde verschijnsel. Zij bevat in haar organisme wel meer middeleeuwsche elementen, uit haar afkomst verklaarbaar ; maar dat wordt al spoedig met het klassieke, uit Italië ingevoerde schema vermengd, hetgeen natuurlijk eenzelfde verslapping in organisme en verschijning tengevolge heeft.

Bestaat er nu niet gedurende de Renaissance een merkwaardige wisselwerking tusschen de principieel geestelijke verslapping in de architectuur en datzelfde constructieve beginsel, zoodat zij wederzijds elkaars oorzaken en gevolgen zijn ? Want ongetwijfeld is ook wel daarom de architectuur in de beide groote tijdperken van Grieken en Middeleeuwers zoo groot, omdat haar organisme d.i. haar constructief beginsel *zuiver* was.

Men zou dus kunnen zeggen, dat er verwantschap is tusschen religieuse bouwkunst en *zuivere constructie* m.a.w. dat de eerste zonder de tweede niet kan worden bereikt. Er is immers ook een *aesthetische* moraal, die gebiedt dat het beginsel der schoonheidsbenadering zuiver zij. En blijkt ten slotte niet, dat de Renaissance, die zich religieus uit in de reformatie, dat het Protestantisme, alhoewel het niet staat *tegenover* de kunst, toch voor het diepere gevoelsleven de kunst niet behoeft.

Het is dan ook dit feit dat Oscar Wilde in zijn « De Profundis » doet verklaren. Voor mij is in de geschiedenis een van de meest betreurenswaardige dingen, dat het aan Christus eigen Renaissance, die heeft voortgebracht de Cathedraal van Chartres, de legenden van Arthur, het leven van Frans van Assisi, de kunst van Giotto, en Dante's « Heilige Comedie » niet was vergund zich in haar eigen richting te ontwikkelen, maar onderbroken en vernietigd werd door de akelige classieke Renaissance, die ons gaf Petrarca en Rafaels frescos, en architektuur van Palladio en vormelijke Fransche tragedies, en de St. Paul's cathedraal en de dichtkunst van Pope, en al die dingen, die gemaakt zijn zonder, of wel met doode regels, en niet voorkomen van binnen uit door een geest, die hen bezielt.

Met de Renaissance daalt dus ook de beteekenis van den kerkbouw, en daarmee de architecturale kunst in haar geheel, omdat de bouwkundige vormen in het algemeen aan het religieuse gemeenschapsgebouw worden ontleend. De stemming van een kerkelijk interieur in Renaissancestijl, dus zelfs van een oorspronkelijk Katholieke kerk, kan dan ook niet worden vergeleken met de wijding, die van de ruimte van een gothische cathedraal afstraalt, hetgeen een ieder moet opvallen, die zulk een ruimte binnentreedt. Zij, waarin alles wordt gevoeld, symboliseert de verheffing des geestes boven den beganen grond.

En dit verschil is nog opvallender, waar het geldt een kerkgebouw, dat direct voor den protestantischen eeredienst is gebouwd. Het protestantisme zegt Bolland heeft geen kunsten, ik zeg althans geen bouwkunst opgeleverd, want, en hier komt een in dit verband slechts schijnbaar tegenstrijdige conclusie, het verhevene d.i. het godsdienstige verzwelgt de schoonheidszin. En hoe meer men afdwaalt en kerkgebouwen voor afzonderlijke secten, bijv. voor een vrije gemeente gaat bouwen, hoe koeler d.i. hoe gevoelloozer de ruimte wordt. En geen wonder, want deze onderscheidt zich ook geestelijk niet, van een gewone vergaderzaal.

Ook huiveren wij bij den aanblik van een Griekschen tempel, omdat ook *dit* bouwwerk de uiting is van een religieus beginsel. Maar wij ontroeren *niet* bij den aanblik van een Renaissance bouwwerk, en zeker niet bij een bouwwerk van den tegewoordigen tijd. Ik geloof, dat deze beide gevoelens het best kunnen worden verklaard door te onderscheiden tusschen de beide categoriën « Schoon en verheven », zooals dit reeds door Schopenhauer als volgt is gedaan : « Bij het schoone heeft het zuivere erkennen de overhand, bij het verhevene is die toestand van het zuivere erkennen verkregen, door

een bewust en geweldadig losrukken van de als ongunstig erkende betrekking van hetzelfde voorwerp tot den wil, en de tot dezen zich verhoudende erkenning. »

Welnu, de klassieke en middeleeuwsche architectuur bereiken het verhevene, terwijl de Renaissance bij het schoone bleef staan. En nu wil ik nog even er bizonder den nadruk op leggen, dat juist het zuivere constructieve beginsel, het logische organisme in de bouwkunst van Grieken en Middeleeuwers tot een verheven bouwkunst heeft geleid, terwijl de Renaissance die dat beginsel prijsgaf, niet verder dan tot het schoone vermocht te naderen.

Dit graduëele verschil van schoonheid tot verhevenheid, want het schoone is nog niet het verhevene, geldt trouwens ook in de andere kunsten zoowel als voor verschillende andere verschijnselen. Zoo is een epos, dat daarom ook alleen kan ontstaan in een tijdperk van een algemeene schoonheid, verheven, terwijl een lyrisch gedicht slechts schoon kan zijn.

Zoo is een muurschildering, die een monumentaal gebouw versiert, verheven, terwijl een schilderij slechts de schoonheid kan benaderen.

En worden in de natuur zelfs niet die gradueele verschillen gevonden ? —

Zoo biedt bijv. de Niagara een verheven aanblik en verhoudt zich vrouwelijke tegenover mannelijke schoonheid als de schoonheid zonder meer, tot de schoonheid die verheven is.

Er is zelfs een verhevenheid van afstanden en afmetingen, van het afgrondige van den nacht en van den dood. ——

En zelfs blijkt er een verschil binnen de grenzen van eenzelfde kunstontwikkeling.

Zoo is een dorische zuilenrij verheven, terwijl een korintische niet verder dan de schoonheid gaat ; want zou ten slotte niet het tijdperk van het bereiken verheven zijn, terwijl dat van het streven en het overschrijden dit *nog* niet of niet *meer* zijn, omdat volgens de prachtige verklaring van Winckelmann het schoone door de eenvoud verheven wordt.

De vrije geestesuiting, de subjectiveering der gedachte voerde ten slotte zooals werd opgemerkt met de Fransche revolutie tot een verwarring van het geheele geestesleven, hetgeen in de bouwkunst de zoogenaamde stijl-architectuur, de eklektische richting tengevolge heeft gehad. Dat was een historische noodzakelijkheid.

Geestelijke verdeeldheid leidt immers tot gedachteloosheid, tot gebrek aan fantasie, zoodat men wel tot kopie moest vervallen. En

wat daarvan de gevolgen zijn geweest en nu nog zijn, is maar al te zeer bekend.

De gebouwen in den modern gothischen en neoklassieken stijl zijn òf nuchter òf overladen, terwijl de gebouwen in den zoogenaamd persoonlijken dus subjectivistischen stijl, eenvoudig belachelijk zijn. Dit was in het algemeen niet het gevolg van gebrek aan talent der bouwmeesters, omdat het niet waar is, dat er in sommige tijdperken meer geniale menschen dan gewoonlijk worden geboren.

Maar het talent behoeft voor zijn ontwikkeling gunstige tijdsomstandigheden, en deze waren in de 19de eeuw voor de ontwikkeling eener groote architectuur niet aanwezig. Dat is juist het tragische van zulk een geestelijk interregnum, dat zelfs dan het werk van het genie van voorbijgaanden aard is. Het persoonlijke heeft immers geen ontwikkelingsmogelijkheid, omdat de ware leer niet is de leer van een bepaald persoon ; alleen het objectieve, dat is het algemeene, komt voor ontwikkeling dus voor de algemeene belangstelling in aanmerking, omdat het algemeene oneindig en het bizondere beperkt is.

Scheffler de bekende Duitsche denker spreekt van een strijd vol vertwijfeling, van genieën op het slagveld der kunst, en Hegel komt ten slotte tot de overtuiging dat, tengevolge der hedendaagsche maatschappelijke verhoudingen de kunst ten opzichte harer hoogste bestemming voor ons tot het verleden behoort, dat wij zijn ontgroeid aan de mogelijkheid kunstwerken goddelijk te kunnen vereeren en te aanbidden en dat datgene wat ons daarin ontroert nog een hooger proef moet kunnen doorstaan.

Toch zou het zeer onbillijk zijn niet te erkennen dat er ook in de 19de eeuw groote kunstwerken zijn ontstaan, dank zij ook werkelijk dat persoonlijke genie ; maar even onbillijk zou het zijn, niet te erkennen dat zij missen dat karakter van algemeene menschelijkheid, dat van alle tijden is, en dat daarom ook *alleen* ontstaan kan in een tijdperk van een *algemeene* schoonheid. Eenmaal echter de eklektische richting ingeslagen, bleef men met een ongeloofelijke taaiheid aan de traditie vasthouden en blijft dat nog. Ten deele is dit echter ook daardoor te verklaren dat het in het algemeen niet gemakkelijk is zich van een traditie los te maken ; het blijkt zelfs een menschelijke eigenschap te zijn om bij nieuwe uitvindingen in plaats van met de dienovereenkomstige eischen ook nieuwe vormen toe te passen, het allereerst de oude te probeeren.

Bij het eerste gebruik van het ijzer maakte men ijzeren kolommen met kapiteelen, die aan de Grieksche orden waren ontleed. —

Zoo had de eerste spoorwegwagen, ja zelfs de locomotief den vorm van een oude kales, was de eerste automobiel een fiacre zonder paard en de eerste stoomboot niet anders dan een zeilschip met raderen. Geheel in de lijn dezer beschouwing valt de bouw van gothische en renaissance spoorwegstations, waarmee men de spoorwegarchitectuur meende en nog meent op te kunnen lossen, terwijl men thans bezig is warenhuizen te bouwen, die copieën zijn van Fransche of Italiaansche kasteelen.

Is het eenerzijds duidelijk dat de praktische eischen in zoo'n geval niet op bevredigende wijze kunnen worden opgelost, anderzijds bevestigt de eklektische bouwstijl de groote waarheid, dat de artistieke vorm, omdat het beginsel, het allesbegrijpelijk makende aan het einde komt, zich eerst langzamerhand uit de technisch constructieve vorm ontwikkelt, zoodat ten slotte de kunstvorm het resultaat wordt d.i. *moet* zijn van praktisch zakelijke overwegingen. Daaraan moet alle architectuur voldoen, en daaraan heeft ook altijd goede architectuur voldaan. De groote Fransche architekt Violet-le-Duc sprak dit reeds uit met zijn formule : que toute forme, qui n'est pas ordonnée par la structure doit être rejetée, terwijl Ruskin, de groote Engelsche filosoof, en Semper, de groote Duitsche architekt, tot dezelfde beschouwingen kwamen.

Intusschen houden vele architekten nog aan die stijltraditie vast, niettegenstaande de reaktie van een twintigtal jaren geleden tegen de stijlarchitectuur der 19[de] eeuw. Deze reaktie tegen een architectuur die het zuiver constructieve beginsel verwaarloosde, *moest* komen juist omdat die architectuur niet meer was het resultaat van een beginsel. Want er is inderdaad niet alleen sprake van een moderne architectuur, maar zij is er, niettegenstaande menige officieele ontkenning. Vraagt men nu naar het wezen, dan zal de oppervlakkige beschouwer U antwoorden dat haar karakter is, óf onzegbaar vervelend óf onnoembaar raar. Ik zeg opzettelijk *oppervlakkige* beschouwer, omdat waar het een beoordeeling van kunst, welke ook betreft, deze in het algemeen niet verder gaat dan tot de uiterlijke verschijning. Deze verschijning alleen is het die tot het algemeen spreekt ; tot de ziel van een kunstwerk vermogen slechts weinigen door te dringen.

Men ziet dan ook in een bouwwerk geen organisme, ziet daarin niet het symbolische, dus het raadselachtige, en zeker niet de geest van den mensch, die daarin aanwezig is. Men ziet slechts de uiterlijke vorm en is gewoon ook alleen deze zonder verband met het constructieve organisme te beoordeelen. Van stijl als zoodanig ontbreekt

gewoonlijk alle begrip, zoodat men blij is, wanneer men een vorm uit vroeger tijden herkent. En toch behoorde deze bij de beoordeeling van een bouwwerk eerst aan het einde in aanmerking te komen, omdat de versieringsvorm met het wezen van den stijl niets te maken heeft.

Van daar het ontbreken van het stijl*begrip* en de meening, dat bij ontbreken van een eigenlijke versierings vorm, er ook van stijl en dus van geen schoonheid sprake kan zijn.

Zoolang nu een dusdanige beoordeeling blijft, zal een modern werk niet worden gewaardeerd, omdat het karakter der moderne architectuur juist bestaat in de manifestatie van den zakelijken d.i. onversierden constructieve vorm.

Het is de kern der nieuwerwetsche denkbeelden over bouwkunst aldus prof. Schumacher, uit Dresden, in plaats van deze d.i. decoratieve soort stijlarchitectuur van vroeger tijden, den meer constructieven, den stijl der zakelijkheid na te streven, die zijn schoonheid zoekt te ontwikkelen door de zooveel mogelijk praktische oplossing van het vraagstuk; uit de wijze waarop men vormt en groepeert, *niet* hoe men versiert en decoreert. En nu ware het een innerlijke leugen, wanneer men de moderne gebouwen een idealen mantel zou willen omhangen en het zou geen teeken zijn van cultuur, wanneer men deze architectonisch zou willen aankleeden om ze een aangenaam uiterlijk te geven.

Er is ongetwijfeld menig werk van beteekenis uit een praktische noodzakelijkheidskern met de omlijsting van een bepaalden stijl ontstaan, maar het middel weigerde telkenmale tegenover die zuiver praktische gebouwen, die tengevolge der sociale toestanden op den voorgrond van het bouwbedrijf werden geschoven. Bij deze werden de magere overblijfselen van een voor andere doeleinden ontwikkelde stijl tot een karikatuur. —

Dus ook deze architekt komt tot tot de overtuiging dat zich in de bouwkunst meer speciaal een streven naar zakelijkheid kenbaar maakt, zooals in het algemeen het eigenlijk moderne in de kunst bezonnenheid is. Geen architectonisch kleed dus, als in strijd met de cultuur van dezen tijd, al is dit ook een ideale mantel.

Inderdaad wordt hiermee op zeer juiste wijze gekarakteriseerd, dat de 19e eeuwsche bouwkunst er een was van schijn, maar dat in dezen tijd weer naar het wezen d.i. dus weer opnieuw naar de waarheid wordt verlangd.

Bovendien, en dat is hare groote beteekenis, komt deze beweging overeen met het algemeen geestelijk streven van dezen tijd, dat

van organisatie. Maar wat is organiseeren anders dan orde brengen, dan vereenvoudigen, dus *styliseering?* Is het niet eigenaardig dat in de meeste talen het woord order of bevel gelijkluidend is met regelmaat : terwijl bovendien van een bouwkunstige orde voor stijlen wordt gesproken. —

Maar bovendien, en dat is wat aan die beweging de *hoogere* wijding geeft, is diezelfde zakelijkheid in het geestelijk streven van een hoogere bedoeling, dan van bevrediging van zuiver materieele behoeften alleen ; waarmee dus wordt erkend dat diezelfde zakelijkheid, die bezonnenheid ook in de kunst, niet alleen niet onartistiek is, maar naar een dienovereenkomstig ideaal zich richt. Zoo vindt Scheffler *dat* streven zelfs *religieus,* en daar inderdaad de idee daarbij werkelijkheid wordt, zoo wordt ook in overeenstemming met Hegels begrip van het ideale, het ideale daardoor benaderd.

Het karakter hetwelk de kunstenaars in gebruiksvoorwerpen doelmatigheid noemen, aldus Scheffler, is oorspronkelijk causaliteits idee, dus Godsidee, en het ijverig streven om woonhuis en kantoorgebouw verstandig te construeeren, hebben hun oorzaak in geestesstroomingen, die door godsdienstige gevoelens worden bewogen.

Het is ten slotte op de belangrijkheid van deze erkenning waarop de aandacht moet worden gevestigd. We hebben immers gezien dat alle groote kunst religieus is, de uiting is van een gemeenschapsideaal van eene idiëele conventie·

Terwijl nu de vroegere tijd zijn architektonische kunstvormen steeds aan ideaalbouwwerken ontleende, zoo probeert de tegenwoordige tijd nieuwe vormen uit profane bouwwerken, uit oeconomische doelmatigheidsgebouwen te ontwikkelen. Dit verschijnsel bevestigt dus het beginsel der architectonische ontwikkeling, want het oeconomisch georganiseerde zakenleven is heden ten dage het *eenige* gebied, waarop men bezig is conventies over noodzakelijke levensvoorwaarden te sluiten. Op elk ander gebied bevinden zich de sociale toestanden nog in het stadium der anarchie, van de tijdelijke overeenkomst of van de doode traditie.

Alleen in het zakenleven is een zelfstandige, een van alle vroegere te onscheiden geest te bespeuren.

Deze organisatie is dus de geestelijke drijfveer van dezen tijd, ten behoeve waarvan de bouwkunst reeds de zoo noodige, de zoo gewenschte conventies heeft gesloten. Is nu dat zakenleven religieus zal men terecht met twijfel vragen ? Dat zeker niet. Maar datzelfde geserreerde alleen op winst bedachte bedrijf, heeft als tegenstelling het idiëele begrip doen geboren worden, dat streeft naar een alge-

meene oeconomische onafhankelijkheid. Een streven dus dat ook, wat het maatschappelijk leven betreft, weer gaat van het subjectivistische naar de veralgemeening, en dus in die richting naar de ware ontwikkeling van het individu. Het *moderne* ideaal is immers het in de wereldgeschiedenis zich voltrekkend streven naar volmaking van den mensch.

Want daar alle vooruitgang op wisselwerking berust, is door dat geweldige bedrijfsleven het gemeenschapsideaal ontstaan, wat aan de organisatie van den arbeid leiding geeft de democratische idees.

Immers uit den arbeid zijn de twee voor de ontwikkeling der cultuur belangrijkste begrippen van het recht en de gerechtigheid tot bewustzijn gekomen, zooals eigenlijk alleen uit het begrip van de arbeid de ware beteekenis van het eigendom en de wezenlijke onderscheiding tusschen de persoon en zaak afgeleid en voldoende kan worden verklaard.

En daarom zal, omdat die democratische idee, al is deze niet metaphysisch, toch van religieusen aard is, van dat begrip zeker een groote kunst uitgaan.

Welk karakter heeft nu ten slotte de moderne architectuur? Bekijken we nog even het kantoorgebouw en het warenhuis, de beide werkelijk nieuw geschapen typen van bouwkunst, de meest karakteristieke gebouwen van den modernen tijd.

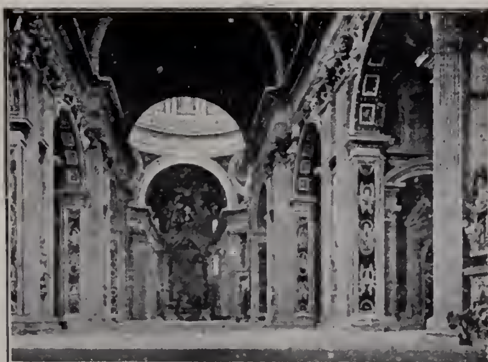
Zij beiden zullen zich in beginsel niet anders *kunnen* voordoen dan als een massieve romp met gevels die niet anders zijn dan groote vlakken met gelijksoortige vensteropeningen, de een met wat *meer* de ander met wat *minder* glasoppervlakte. Dat is een zuiver gevolg van het organisme van het gebouw, van de inwendige samenstelling der verschillende gelijksoortige ruimten onderling, of van één groote, door galerijen omgeven hal. — En de architekt die den moed heeft om als gevolg van deze zuiver praktische eischen, zulk een ontwerp *aldus* en niet anders op te vatten, toont daarmee het streven van dezen tijd te begrijpen.

Want er behoort werkelijk moed toe een dusdanige opvatting te manifesteeren, omdat hij daarbij zeker niet kan rekenen op de algemeene sympathie.

De groote massa der voorbijgangers ziet immers altijd liever een Italiaansche paleisfaçade, met het gebruikelijke zuilenschema, of den gevel van een of ander Fransch château, met de versiering van den zooveelsten Lodewijk. Immers het publiek waardeert en kent in een kunstwerk alleen de onmiddellijk tot zijn alledaagsche ziel sprekende aardigheid, liefheid of schoonheid?



Grieksch interieur
verheven ruimte ::



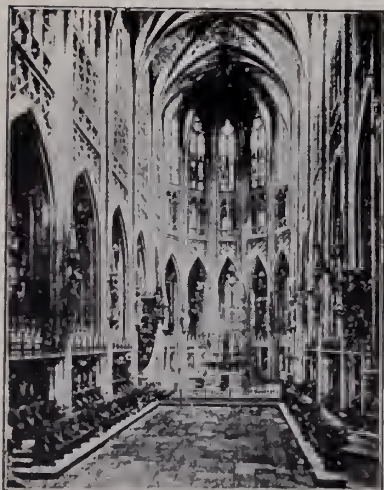
Renaissance interieur ::
(slechts) schoone ruimte



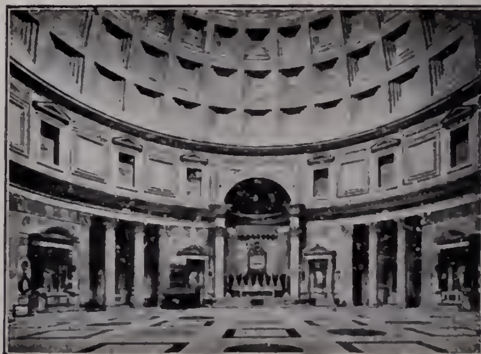
Gothisch (orientaalsch) interieur
verheven ruimte :: ::



Blik op het Parthenon waarvan de zuilenrij de verhevenheid benadert



Gothisch interieur verheven ruimte ::



Romeinsch interieur :: slechts schoone ruimte

Want in den strengen, d.i. dus in dit geval, zakelijk organischen d.i. algemeenen stijl, blijft nu eenmaal voor den oppervlakkigen toeschouwer niets over; wèl daarentegen in den aangenamen stijl, n.l. de meeste subjectiviteit, omdat daarin de kunstenaar zich met het publiek op aangename wijze bezig houdt. En tòch leidt ten slotte diezelfde romp met zijn eenvoudige vensterverdeeling in dit geval naar het verhevene, terwijl het Italiaansche paleis, dat indertijd in *elk geval* de *hoogste* schoonheid benaderde, in zijn zoogenaamde regeneratie, onherroepelijk het bewijs levert, niets eens van decadentie, maar van volslagen onmacht. Het is een kwestie van beginselen en niet van verouderde traditie die in deze beslissend is. Want het kan niet genoeg worden herhaald, dat het zakelijke het schoone niet alleen niet uitsluit, maar daarvoor zelfs een voorwaarde is, terwijl het onzakelijke daarentegen tot het leelijke heeft geleid.

De bouwkunst begint gelijkvloersch zooals de wijsheid; er komt echter bevrijding van het nuttige, hetgeen wordt opgenomen in hoogere geestelijkheid.

Want het is niet waar, dat de kunst met het ornament begint; de aanwezigheid daarvan is geen kwestie van beginsel, maar een van meer of minder rijke behandeling. En wanneer Goethe tot Eckermann zegt; dat niet alles wat doelmatig is, schoon is, maar wel al het schoone doelmatig, hetgeen ook al door Kant werd opgemerkt, dan zegt hij hetzelfde, omdat ten slotte de kunstenaar er voor moet zorgen dat juist het doelmatige schoon wordt.

Nu blijkt ten slotte uit deze beschouwingen, dat datgene wat de moderne architectuur nastreeft eigenlijk niets nieuws is, maar dat datzelfde streven naar zakelijken eenvoud juist een eigenschap is van *alle groote* stijlen. Dat openbaart zich het zuiverst bij het begin eener ontwikkeling, zoodat als bewijs uit het ongerijmde wel de gevolgtrekking kan worden gemaakt, dat wij ons inderdaad aan het begin van zulk een stijlperiode bevinden. Want elke stijl heeft zooals Hegel dat uitdrukt een periode van nastreven, bereiken en overschrijden. Het is de opeenvolging van den strengen, den idealen en den aangenamen stijl, zoodat een stijl, zooals ik reeds opmerkte, in den aanvang niet, aan het einde wel de instemming van het publiek zal hebben. De produkten van alle kunsten zijn immers werken van den geest, en daarom niet binnen een bepaald bereik, dadelijk klaar, zooals de vormen der natuur.

In het eerste tijdperk dus dat van den strengen stijl, zal het versierende element het minst naar voren komen, omdat het allereerst naar den grondvorm, naar het zuivere organisme, naar het

constructieve beginsel moet worden gezocht. In het tijdperk van bereiken, of dat van den idealen stijl, is dan de harmonie tusschen vorm en versiering bereikt, maar ook de grens van het tijdperk der overschrijding. Dat laatste is dan het tijdperk van den aangenamen stijl, en heeft misschien wel daarom dien naam, omdat dan het versierende element den voorrang verkrijgt boven het zakelijke, en het groote publiek van deze beiden het ornament verkiest.

Deze beschouwingen leiden dan wel tot de erkenning dat de negentiende eeuw geen groote stijlperiode is geweest, omdat verouderde vormen geen gevolg kunnen zijn van een onzakelijk praktisch streven : alleen datgene is geestelijk, dat zijn eigen vorm schept ; de kunst begint waar de navolging eindigt, ontleen ik aan Oscar Wilde.

Eerst in dezen tijd is een zoodanig streven merkbaar, hetgeen dus overeenstemt met datgene wat zich ook vroeger aan het begin van elke groote stijlperiode openbaarde. Dit zakelijke beteekent een zuivere constructie, niet alleen met toepassing der oude, maar bovendien van alle nieuwe bouwmaterialen, die dezen tijd voor dat doel beschikbaar stelt en zelfs van de voortbrengselen der machine. Het moderne ligt niet in het « *of* » maar in het « *hoe* » dezer toepassing, een erkenning waarop ook niet genoeg de aandacht kan worden gevestigd, omdat gebleken is, dat de architectuur der 19[de] eeuw, hetgeen onvermijdelijk aan alle stijlverslappingen is verbonden, de bouwmaterialen niet op stijlkundige wijze toepaste.

Die constructie wordt weer een logisch gevolg van het organisme van het gebouw, welk organisme ook in zijn uiterlijke verschijning duidelijk zichtbaar is. Daardoor ontstaat een bewust streven naar massagroepeering, door welke uitdrukking ook in zekeren zin de filosofie der architectuur blijkt te veranderen Ook dit bewijst een verandering van inzicht. Want in de klassieke architectuur kwamen steun en last door zuil en architraaf tot uitdrukking. In de zuil schuilt immers het levensteeken van een bouwwerk ; zij is het symbolische van het symbolische in de bouwkunst.

Daardoor kwam Schopenhauer tot de uitspraak dat het eenige en bestendige thema der bouwkunst is « dat van steun en last ». Dus haar beginsel, dat er geen last zij zonder voldoende steun, en geen steun zonder een daarbij passende last. Daar nu zuil en architraaf de zuiverste uitdrukking van dit thema vormen, werd de zuilenorde in zekeren zin den grond-toon der architectuur.

Mijns inziens kan echter de middeleeuwsche bouwkunst reeds niet meer aan deze verklaring worden getoetst, omdat zij in tegen-

stelling met de klassieke horizontale lijn door de ontwikkeling van het gewelfstelsel, de vertikale lijn tot uitdrukking bracht.

En deze grondtoon, om in de uitdrukking van Schopenhauer te blijven, beteekent in zekeren zin een ontkenning van de last d.i. een vergeestelijking van de stof. Nu zou de moderne architectuur door haar zeer duidelijk uitgesproken streven naar massagroepeering als uiterlijke verschijning, de ruimteomsluiting tot uitdrukking kunnen brengen, door welk streven zij zou naderen tot de Oostersche bouwkunst. Dit zou ook in het algemeen de meest idiëele uitdrukking zijn, omdat de kunst van bouwen principieel ten doel heeft, bestaat in ruimte te scheppen. Daarom spreken wij in dezen tijd van ruimte kunst, een uitdrukking die voor zoover ik weet nieuw is, en dus ook door de nieuwere inzichten ontstaan. De uiterlijke verschijning van een gebouw is dus geen oorzaak, maar gevolg van de harmonische samenstelling, die aan de verschillende ruimten wordt gegeven. Daarmee wordt dan tevens aangetoond, dat de compositie van binnen naar buiten moet geschieden, dat dus niet de uiterlijke architektuur het uitgangspunt, de hoofdzaak is, maar dat deze zich naar het inwendige heeft te regelen. — En daarmee in overeenstemming heeft zich dan ook de beoordeeling van een gebouw te richten, zoodat het organisme d.i. het wezen moet worden bestudeerd, en niet slechts de oppervlakkige uiterlijke verschijning. —

Uit deze beschouwingen wordt dus opnieuw duidelijk dat de beginselen steeds dezelfde zijn. Het is immers het algemeene het objectieve dat blijft, terwijl het het bizondere is d.i. de vorm die verandert. Niet het bizondere maar het algemeene is het eeuwige. Het komt er dus slechts op aan, dezelfde beginselen opnieuw toe te passen, maar daarvoor een andere vorm te vinden. De architectuur der 19de eeuw moest wel volkomen ontaarden, omdat zij meende het subjectieve d.i. de ontaarding van het individualisme als het blijvende te moeten beschouwen, en daarvoor het algemeene te kunnen verwaarloozen. —

Dat beteekent dus, dat weer opnieuw moet worden gewerkt volgens zuiver constructieve beginselen want dat is het algemeene, en krachtens eigen scheppingsdrang; want dat wordt dan het bizondere. Immers het bizondere is alleen dan van waarde, wanneer het op het algemeene betrekking heeft. Alleen dat geval geeft waarborg voor een idiëele ontwikkeling der bouwkunst; alleen dat streven zal aan haar werken vermogen terug te geven de eigenschap die we in de 19de eeuw aan haar hebben gemist, n.l. kracht. Kracht, niet te verwarren met grofheid, is immers altijd de eigenschap der

groote kunstwerken geweest, veeleer nog dan wat wij in het algemeen onder schoonheid hebben leeren verstaan. Ja, men komt zelfs bij de beoordeeling van tallooze werken uit vroeger tijden nooit tot overeenstemming, wanneer men met het gewone schoonheidsbegrip rekent, omdat er ten allen tijde, het klinkt als een paradox, kunstwerken zijn gemaakt van een ontwijfelbare leelijkheid. Zulk soort werken waren echter geen einddoel, maar het groote van deze was een weg die daardoor werd aangewezen en het groote ligt in het algemeen in den weg, niet alleen in het einddoel. — Alleen datgene wat geen ontwikkelingsmogelijkheid heeft, valt buiten beschouwing. — Ook hier gelden weer de beide categoriën van het algemeene en het bijzondere.

De werken der 19[de] eeuw hebben daarom slechts de traditioneele schoonheid kunnen benaderen, omdat het eigen initiatief bij hun schepping ontbrak. Daarom bleven zij krachteloos, maar ook daarom bleef hun de erkenning van het publiek verzekerd, omdat datzelfde publiek slechts de gewone schoonheid begrijpt. De kunstenaars gaan echter aan deze werken met onverschilligheid voorbij, omdat deze werken de kracht missen, die noodig is om hun belangstelling te wekken.

Deze beschouwingen voeren ten slotte tot de overtuiging, dat er in dezen tijd inderdaad een moderne architectuur bezig is zich te ontwikkelen. Dat gebeurt ten gevolge van moderne geestesstroomingen en behoeften. Tengevolge van *behoeften* omdat het moderne bedrijfsleven deze deed geboren worden; tengevolge van *geestesstroomingen* omdat, als reactie daartegen een idieëele geestelijke idee daarvan de stuwkracht werd. Haar karakter is dat van oorzakelijken eenvoud, zoowel in constructie als versiering, terwijl wat de algemeene vorm betreft, daarin een groote regelmaat, zelfs een geometrische regelmaat valt te bespeuren.

Bij de samenstelling van die vorm wordt trouwens weer opnieuw van geometrische en arithmetische verhoudingen gebruik gemaakt, dus zelfs in den geest van Plato, die reeds als het wezen der schoonheid maat en maatverhouding heeft genoemd.

De kunst der 19[de] eeuw had door haar eklektische en subjectivistische richting geen mogelijkheid tot ontwikkeling, terwijl daarentegen het werk der bouwmeesters, die thans in objectieven geest arbeiden en dus den komenden tijd voorvoelen, die mogelijkheid wel heeft. Want later zegt Scheltema zal over hen, wier kunst terug dreef naar de gemeenschap, uit wier werk, uit wier ziel een nieuwe menschenliefde heeft geklonken, eenmaal de groote lijn worden getrokken, die weer van het bizondere naar het algemeene gaat.

En ook Morris de groote Engelsche voorganger koestert de hoop, dat juist uit de noodzakelijke en pretentielooze gebouwen de nieuwe en echter bouwkunst zal te voorschijn komen, in elk geval eerder dan uit experimenteeren met de methode van enkele gewilde bouwstijlen.

Het is dus krachtens deze beginselen dat in de toekomst weer een groote stijl kan worden verwacht, een stijl die dan niet alleen schoon maar weer verheven zal zijn, omdat de geestelijke stuwkracht weer is van religieusen aard ; zij zal zelfs schooner zijn dan een welke vroeger ooit was, omdat het eenheidsbeginsel het maatschappelijk ideaal, zich op een hooger plan bevindt.

Dan zal ook deze stijl weer de kracht blijken te bezitten, een kracht ook grooter dan een vroegere, als in overeenstemming met het karakter der komende tijden, in staat om de werken der bouwkunst tot die verhevenheid op te heffen, die noodig is om hen weer de idiëele uiting te doen zijn van een cultuur.

H. P. Berlage

